



FACULDADE DE TECNOLOGIA E CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – FATECS
CURSO: COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO: JORNALISMO

DEIXA FALAR!
O samba-enredo na roda
O discurso da Mangueira e da Portela em
análise

MAÍRA DE DEUS BRITO
RA 2060505/8

PROF^a ORIENTADORA:
Dr^aa. MAGDA DE LIMA LÚCIO

Brasília/DF, novembro de 2009

MAÍRA DE DEUS BRITO

DEIXA FALAR!
O samba-enredo na roda
O discurso da Mangueira e da Portela em análise

Monografia apresentada como um dos requisitos para conclusão do curso de Comunicação Social do UniCEUB – Centro Universitário de Brasília.

Prof^a. Orientadora: Dr^a. Magda de Lima Lúcio

Brasília/DF, novembro de 2009

MAÍRA DE DEUS BRITO

DEIXA FALAR!
O samba-enredo na roda
O discurso da Mangueira e da Portela em análise

Monografia apresentada como um dos requisitos
para conclusão do curso de Comunicação Social
do UniCEUB – Centro Universitário de Brasília.

Profª Orientadora: Drª. Magda de Lima Lúcio

Banca examinadora:

Profª. Drª. Magda Lúcio
Orientadora

Prof. Severino Francisco
Examinador

Prof. Dr. Paulo Paniago
Examinador

Brasília/DF, novembro de 2009

Agradecimentos

Qualquer projeto envolve uma série de variáveis e essa monografia não seria possível sem a ajuda de muitas pessoas que precisam ser listadas.

Primeiro, devo agradecer a Deus, essa força superior que me guiou pelos melhores caminhos e para as melhores escolhas. A minha mãe, meu anjo da guarda, por ler e reler esse trabalho. Meu pai pelo apoio. A minha grande família pelo interesse, pelo ombro amigo, pelos sorrisos.

A minha orientadora Magda Lúcio, por acreditar em mim e na minha capacidade desde o começo do curso. Ao professor Severino Francisco por todos os sopros de boas ideias. Aos companheiros de UniCEUB: Ataíde, Juliana e Karolina, por me ouvirem falar de samba-enredo por quase um ano.

Ao Carlos Elias, ao Irlam Rocha e ao Tao Burity por toda ajuda durante a busca por fontes que enriqueceram o trabalho aqui apresentado.

Ao Noca da Portela, a Tia Surica, ao Tatinho da Mangueira, e a toda comunidade portelense e mangueirense por ter me recebido de braços abertos na casa ou na quadra de cada um.

E por todos aqueles, que de maneira direta ou indireta, ajudaram com títulos de livros, indicações, números de telefone ou simplesmente com palavras de apoio, acreditando no sucesso desse trabalho.

“Samba, agoniza mas não morre
Alguém sempre te socorre
Antes do suspiro derradeiro

Samba, negro forte destemido
Foi duramente perseguido
Nas esquinas, no botequim, no terreiro

Samba, inocente pé no chão
A fidalguia do salão
Te abraçou, te envolveu

Mudaram toda a sua estrutura
Te impuseram outra cultura
E você nem percebeu”

Samba, agoniza, mas não morre - Nelson Sargento

Resumo

O samba é um gênero musical originalmente negro que com o tempo ganhou novos contornos e características. De exemplo de vadiagem tornou-se símbolo de brasilidade; de expressão popular, mercadoria.

Com a ramificação samba-enredo não foi diferente. O status comercial dado ao carnaval a partir da década de 1970 e a mercantilização das letras das agremiações esvaziou o discurso de um grupo específico, aqui chamado de comunidade. Tal transformação fez com que o samba-enredo fosse apenas rima adaptada a interesses econômicos, em vez de manifestação de um povo.

Palavras-chave: Samba-enredo, Rio de Janeiro, Discurso, Cultura, Carnaval.

Sumário

Introdução	8
O samba	10
1.1 O samba rural	10
1. 2 O samba na cidade	11
1.3 Samba de bamba	12
1.4 As ramificações do samba: o samba-enredo	13
1.5 Samba-enredo e mercado.....	15
1. 6 O samba-enredo na passarela.....	16
Análise do Discurso.....	18
2.1 Condições de Produção e Interdiscurso	19
2.2 Esquecimentos.....	19
2.3 Formações Imaginárias: Relações de Forças, Relações de Sentidos e Antecipação	20
2.4 Formação Discursiva	21
Os sambas-enredos em análise.....	23
3.1 O samba-enredo de 1933	23
3.2 O samba-enredo de 1970	23
3.3 O samba-enredo de 2008	31
Considerações finais	37
Bibliografia.....	39

Introdução

A primeira escola de samba não poderia ter nome mais sugestivo: Deixa Falar. A escola que formaria professores do gênero foi ponto de partida para a criação de outras agremiações que fariam do Carnaval brasileiro um dos maiores espetáculos da Terra. Essas organizações deram voz a um povo recém-libertado que ainda sofria com o preconceito dos tempos da escravidão. O samba era coisa de malandro, de vadio. Mas a qualidade dos sambas-enredos e a beleza dos desfiles mostraram o potencial de um segmento da população acostumado a permanecer à margem.

O samba e suas variações (samba-enredo, partido-alto, etc.) ganharam a cara do Brasil ao serem assimilados pela classe mais abastada e, ao se tornarem tão genéricos, perderam a identidade. O samba-enredo que cantava as mazelas e as alegrias dos negros, dos pobres, do subúrbio passou a narrar o exterior, o estrangeiro. O Carnaval brasileiro passou a ser do mundo e também a falar só dele.

Observando todas as mudanças que o samba-enredo sofreu permanece a dúvida se as escolas de samba ainda são porta-voz de suas comunidades ou se o samba-enredo hoje é apenas produto de valor questionável e com validade pré-estabelecida.

Quando se está inserido em um núcleo social é impossível sair sem hábitos e costumes dele. A comunidade negra, por exemplo, possui elementos indissociáveis como o samba e por ser um gênero musical, componente mutante e flutuante, é mais fácil ser influenciado. Ao se identificar com o gênero, o sujeito busca ter mais informações e indagações e passa a questionar estruturas e mudanças do objeto, no caso, o samba-enredo. Como é construído? Quem participa? O que realmente significa?

Essa e outras dúvidas surgem a partir da admiração do carnaval e da análise sobre a descaracterização do mesmo ao longo das décadas. A festa brasileira com elementos africanos e portugueses pode servir como objeto de pesquisa tanto na graduação, como na pós-graduação e, por meio da via acadêmica descortinar dúvidas e mitos que envolvem a cultura nacional, o samba, e os próprios brasileiros.

O objetivo central da pesquisa é demonstrar a transformação no processo de criação do samba-enredo para compreender o lugar da comunidade no discurso da agremiação.

A metodologia desta pesquisa foi de cunho *fundamental*, já que pretendeu aumentar os saberes disponíveis. Não vamos sugerir novas questões e tampouco trabalhar com dados. Números, além de mistificar, sugerem previsão, por isso, como a pesquisa *qualitativa* se ocupa pela multiplicidade de aspectos e argumentos, ela foi também escolhida para compor esta monografia.

O setor bibliográfico da pesquisa se concentrará nos livros que tratam de análise do discurso, de cultura brasileira e de samba, visando o aprofundamento - e reflexão - do tema, dos objetivos e das questões de pesquisa relacionados.

As entrevistas serão para complementar o trabalho produzido. Personagens da Mangueira e da Portela, como Tatinho da Mangueira e Noca da Portela darão depoimentos para incrementar a base teórica da monografia.

Capítulo I

O samba

1.1 O samba rural

Os navios negreiros, ao desembarcarem no país, trouxeram além de homens, mulheres e crianças, uma cultura que seria peça fundamental no mosaico posteriormente conhecido como Brasil. Elementos cruciais para o desenvolvimento das raízes negras no país: a música e a religião.

Essas expressões culturais se manifestavam nos engenhos de cana-de-açúcar, nas noites em volta das fogueiras com o fim da lida diária. Segundo Muniz Sodré, a interação dos negros com a música também já era existente no Quilombo dos Palmares. Os quilombos foram comunidades onde os escravos fugidos se reuniam e lutavam contra o regime escravista. Palmares foi um dos pontos de resistência mais importante da história e, no século XVII, era uma comunidade auto-suficiente.

Como a música, a dança era presente nos quilombos e Sodré cita a descrição do samba feita por Nina Rodrigues¹ em *Os africanos do Brasil*:

Por via de regra, aos lados da rude orquestra, dispõem-se em círculo os dançarinos, que, cantando e batendo palmas, formam o coro e o acompanhamento. No centro do círculo, sai por turnos a dançar cada um dos circunstantes. E este, ao terminar a sua parte, por simples aceno ou violento encontrão, convida outros a substituí-lo. (SODRÉ, 1998, p. 12)

Já André Diniz a chama de lundu:

Caracteriza-se pelo canto e pela dança em que o alteamento dos braços, com o estalar dos dedos, e a umbigada – encontro dos umbigos dos homens e das mulheres – são acompanhados por palmas. (DINIZ, 2008, p. 20)

Tal conflito deve-se ao fato de Diniz lembrar a procedência da palavra *samba*:

No Rio de Janeiro, por exemplo, a palavra só passou a ser conhecida ao final do século XIX, quando era ligada aos festejos rurais, ao universo do negro e ao “norte” do país (ou seja, a Bahia). (DINIZ, 2008, p. 15)

A recente existência da palavra *samba* não deixa o gênero musical longe de manifestações culturais do século XVI ao século XVIII. Apesar de receber outro nome, a música estava presente em festejos em que a religião era intrínseca: os batuques de festa dividiam espaço com os tambores nos rituais religiosos.

¹ Raimundo Nina Rodrigues (Vargem Grande (MA), 4 de dezembro de 1862 — Paris (França), 17 de julho de 1906) foi médico legista, psiquiatra, professor e antropólogo brasileiro. Rodrigues foi um dos pioneiros dos estudos africanos no Brasil.

1.2 O samba na cidade

Desde os séculos XVI e XVII, a música tinha fortes relações com a religião. Com o passar dos séculos, a proximidade aumentou até chegar a um ponto em que o samba não se distinguia do candomblé. Diniz comenta:

Todos os patriarcas do samba – da Mangueira, da Portela, da Unidos da Tijuca, do Prazer da Serrinha e de outras escolas pioneiras – afirmavam que “samba e macumba era tudo a mesma coisa”. Na Mangueira, no final dos anos 1920, cantava-se assim: “Fui a um samba/na casa da Tia Fé/ de samba virou macumba/ de macumba, candomblé”. (DINIZ, 2008, p.101).

A relação samba-religião era certa, ao contrário da ligação samba-morro. Noel Rosa cantava: “O samba, na realidade, não vem do morro, nem da cidade”, entretanto, o local registrado na memória social como o surgimento do samba foi nos morros. Mas, em entrevista à Sodré, o sambista Heitor dos Prazeres esclarece:

A música era feita nos bairros: ainda não havia favelas, nem os chamados compositores de morro. O morro da Favela era habitado só pela gente que trabalhava no leito das estradas de ferro (mineiros, pernambucanos e remanescentes da Guerra de Canudos). O samba original não tinha, portanto, nenhuma ligação com os morros. (SODRÉ, 1998, pg. 86)

A fala do músico pode ser complementada pela afirmação de Donga: “O samba não surgiu comigo. Ele já existia na Bahia, muito tempo antes de eu nascer, mas foi aqui no Rio que se estilizou”.(SODRÉ, 1998, p. 70)

É fato que o samba surgiu na Bahia e possui raízes nos quilombos, plantações e engenhos, contudo, o samba que conhecemos é fruto de uma produção carioca. Esse novo samba nasceu no Rio de Janeiro após a transferência da capital do Brasil, em 1763, e consolidou-se no fim do século XIX, início do XX, nas casas das tias baianas.

Essas “tias”, quituteiras, possuíam posições importantes no candomblé (ialorixás, babalorixás, babalaôs)² e promoviam festas que duravam dias e serviam de fermento para a produção cultural da época. Nas residências dessas mulheres, os grandes nomes do samba se reuniam e criavam músicas lendárias.

Tia Amélia, Tia Perciliana e Tia Sadata são algumas dessas anfitriãs do samba, mas, sem dúvida, a mais famosa foi Tia Ciata (ou Aciata). Batizada com o nome de Hilária Batista de Almeida, a baiana, natural de Santo Amaro da Purificação, morou na rua da Alfândega e na região da Praça Onze, coração do samba no Rio de Janeiro.

² Ialorixás são as mães-de-santo e Babalorixás são os pais-de-santo. Ambos são as autoridades máximas no candomblé. Já os babalaôs são os sacerdotes que praticam a arte adivinhatória. Resumidamente, todos são chefes de culto.

Sobre os festejos, Sodré comenta:

A habitação – segundo depoimentos de seus velhos frequentadores – tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus, etc.); na parte dos fundos, samba de partido-alto ou samba-raiado; no terreiro, batucada. (SODRÉ, 1998, p. 15)

Descrição parecida com a de João da Baiana (João Machado Guedes): “Baile na sala de visitas (choro), samba de partido-alto nos fundos da casa e batucada no terreiro (samba-de-umbigada)”.(DINIZ, 2008, p. 28)

Em entrevista publicada na extinta revista *Manchete*, Pixinguinha dá um panorama geral de como aconteciam as festas como as de Tia Ciata:

O choro tinha mais prestígio naquele tempo. O samba, você sabe, era mais cantado nos terreiros, pelas pessoas muito humildes. Se havia uma festa, o choro era tocado na sala de visitas e o samba só no quintal, para os empregados. (SODRÉ, 1998, p. 79)

Além de diferentes versões para o samba na casa de Tia Ciata, todas mostram que havia a necessidade de criar ambientes distintos para cada gênero musical: pelo prestígio de cada um, ou como resistência. Muniz Sodré explica que o samba havia se tornado “um instrumento efetivo na luta para afirmação da etnia negra”. Manifestação cultural, perseguida pelas autoridades, que ganhou abrigo na casa de mulheres que representavam a luta pela negritude e que, posteriormente, tornou-se símbolo de brasilidade.

1.3 Samba de bamba

Além de ponto de resistência negra, a casa de Tia Ciata entrou para a história por ter sido o local de surgimento do primeiro samba. *Pelo telefone* foi registrado na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, em 1917, e possui duas polêmicas. A primeira está na letra. Há uma versão popular que diz:

“O chefe da polícia/ pelo telefone/ mandou avisar/ que na Carioca/ tem uma roleta para se jogar”

E outra, oficial, que diz:

“O chefe da folia/ pelo telefone/ manda me avisar/ que com alegria/ não se questione para se brincar”.

Até hoje, não se sabe qual variante foi escrita primeiro, mas a dúvida sobre a letra original não é maior da qual gira entorno da autoria. Algumas fontes afirmam

que o samba foi escrito por várias pessoas durante uma reunião na casa de Tia Ciata³ e não somente por Donga e Mauro de Almeida (DINIZ, 2008, p. 35). Contudo, o importante é que *Pelo telefone*, o primeiro samba, já marca a preocupação com os direitos autorais. Até a década de 1950, aproximadamente, a venda de sambas era prática comum entre os músicos da época. Composições famosas como *Acertei no milhar* e *Na subida do morro* são exemplos. A primeira, algumas fontes dizem que a canção é somente de Wilson Batista, outras que Geraldo Pereira contribuiu. A segunda, tem a compra confirmada por Moreira da Silva, que pagou “um conto e trezentos” pelo samba de Geraldo (DINIZ, 2008, p. 71).

Heitor dos Prazeres e Sinhô (José Barbosa da Silva) também tiveram disputas em relação à autoria de sambas. Em entrevista, Heitor narra o acontecimento:

Como muitos outros sambistas da época, eu nem sempre tinha cuidado de gravar minhas composições. A voz do povo, nas festas da Penha e nos carnavais, me bastava como meio de divulgação: Sinhô costumava dizer: “Samba é como passarinho: a gente pega no ar”. Como encontrou no ar minha música, sem proteção de uma editora ou gravadora, gravou-a duas vezes, como se fosse sua: a primeira com o nome de *Cassino maxixe* e a segunda com o de *Gosto que me enrosco*. (SODRÉ, 1998, p. 87)

Mesmo sendo uma ação prosaica, a venda dos sambas faz perder na história as estruturas originais das músicas e o reconhecimento dos verdadeiros compositores.

1.4 As ramificações do samba: o samba-enredo

Pela quantidade de estilos criados, o samba pode ser considerado um metagênero, ou seja, possui uma estrutura capaz de se transformar em outros tipos. Podemos citar os tradicionais samba-choro e samba-canção representados, primeiro, por Nelson Cavaquinho e, segundo, por Noel Rosa e Cartola. E os mais modernos samba de breque e samba-rock imortalizados por Moreira da Silva (breque) e Jorge Ben Jor (rock). Até a música popular brasileira (a grafada como MPB) e a bossa nova são outros exemplos de influência de repiques e tamborins. Chico Buarque e Vinicius de Moraes buscaram em grandes nomes (Noel Rosa e Ismael Silva) inspiração para seus trabalhos.

³ <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG67538-5856,00-A+HISTORIA+DO+SAMBA.html>

Embora com tantas variedades, podemos dizer que o samba possui três eixos principais: o partido-alto, o samba de terreiro e o samba-enredo.

O partido-alto é composto por duas partes. Na primeira, chamada de coral ou refrão, a letra é fixa. Na segunda, a solada, os versos são improvisados e podem fazer referência (ou não) ao assunto da primeira parte.

Já o samba de terreiro pode ser considerado mais uma prática sociomusical pela variedade de estilos que possui. Algumas canções, por exemplo, lembram o partido-alto com refrão forte, em coro, e uma segunda parte baseada na intuição.

Nos primeiros desfiles, alguns sambas-enredos também possuíam a característica do improviso, comprovando que, no início, eles possuíam estrutura musical semelhante à de outros sambas. Somente após a década de 1940, ele ganharia uma forma específica com estética própria.

Por não ter uma função determinante nos primeiros desfiles, o samba-enredo não possuía um diferencial e tão pouco estava ligado a alguma temática.

O *Dossiê das escolas das matrizes do samba no Rio de Janeiro*, publicado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), lembra que, no carnaval de 1933, das 31 agremiações concorrentes, oito não tiveram enredo ou eles não foram notados. Mesmo sendo um dos quesitos de julgamento daquele evento, o enredo só ganhou lugar como estrutura fundamental das escolas anos depois.

Ainda no documento do IPHAN encontramos dados que mostram os anos de 1940 e 1950 como tempos de sambas mais elaborados, mais extensos e sem repetições. Contudo, a década de 1970 já mostra a volta dos refrões, que visava ganhar um “novo” público.

É quando, em muitos casos, a forma vira fôrma e engessa parte da liberdade criativa dos sambistas, afastando sua criação estética das motivações originais do fazer samba-enredo, ligado à comunidade, ao canto coletivo, à narratividade de uma história contada em grupo.

Um outro aspecto bastante discutido sobre a performance do samba-enredo diz respeito à aceleração do seu andamento, que foi se tornando mais acentuada nas últimas décadas. (...)

Todo esse processo representa um afastamento das matrizes do samba-enredo, que se tornou prática cada vez mais voltada para o comércio do carnaval e menos para a atividade cultural relevante no contexto das escolas. (DOSSIÊ, 2007, p.40).

Tárik de Souza reforça a crítica à velocidade do samba-enredo. Segundo ele, a rapidez aumentou para evitar que o tamanho das alas atrapalhasse a cronometragem dos desfiles. O crescimento dessas alas deu-se pela inserção das

classes média e alta nas agremiações, o que provocou uma mudança radical no carnaval carioca. A chegada de uma camada mais rica da sociedade fez com que os desfiles se tornassem espetáculos e os enredos, troféus publicitários.

1.5 Samba-enredo e mercado

A explosão comercial de sambas nos anos de 1920, com consumo das músicas de Donga e Pixinguinha, foi vista novamente no fim da década de 1950, com o surgimento da bossa nova. Como era previsto, o tom mais intelectualizado – e menos popular – da batida diferente também chegou às escolas de samba. Assim como Tárik, Sodré rememora a participação da classe média no processo de mercantilização do samba, mas encara o acontecimento de uma maneira mais branda.

A “expropriação” ocorreu porque uma parcela da sociedade, por ter meios e recursos para o consumo e produção do samba tradicional, o fez. Apesar da nova reflexão sobre a comercialização do samba (colocado de uma forma genérica, mas podendo ser utilizado no segmento enredo), Sodré não deixa de mostrar os pontos negativos. A produtividade e consumo acelerados fizeram (e fazem) com que os sambas sejam ouvidos, pouco cantados e esquecidos rapidamente, o que destrói a memória oral presente naqueles enredos.

Em entrevista dada à revista *Veja*, em 12 de janeiro de 1977 (publicada no texto *Samba, artigo de consumo nacional* de Margarida Autran), Martinho da Vila desabafa e mostra insatisfação diante dos sambas-enredo da época:

Se fui eu mesmo que mudei o samba-enredo e ele foi dar nisso, eu estou arrependido. As gravadoras deviam selecionar mais os discos que estão lançando. Do jeito que a coisa vai, gravando qualquer samba só porque é moda e vai dar dinheiro, o negócio acaba cansando. Feito o iê-iê-iê. (NOVAES, 2005, p. 75)

A insatisfação não era exclusiva de Martinho. Candeia, compositor da Portela, estava descontente com os rumos da escola em relação aos patrocinadores e decidiu criar a própria agremiação. Dessa maneira, surgiu em 1975, o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo, fundado por ele e Wilson Moreira, compositor da Mocidade de Padre Miguel. Candeia morreu em 1978, mas a escola persistiu décadas a mais.

A Quilombo deixou de desfilar em 2003, porém alguns de seus enredos permanecem imortais. *Ao povo em forma de arte* (1978) e *Noventa anos de abolição*

(1979) abordam um tema incomum nos carnavais de hoje: o negro brasileiro. Nei Lopes, que divide a autoria das músicas com Wilson Moreira, declara que não vê mais as escolas de samba como uma instância legítima para discutir as questões relacionadas ao negro.

1.6 O samba-enredo na passarela

No ano de 1928, surgiu no bairro do Estácio de Sá, no Rio de Janeiro, a primeira escola de samba. *Deixa Falar* vinha para mostrar a nova roupagem do samba, com um estilo mais batucado e sem a improvisação da segunda parte do partido-alto.

“Como havia ali pelas imediações do Estácio uma escola normal, resolveram batizar o bloco de ‘escola de samba’ visto que formaria professores do gênero”, comenta Diniz sobre o nome *escola de samba*.

O primeiro desfile ocorreu na Praça Onze, em 1932, e contou com a participação de 19 agremiações, entre elas a Mangueira e a Vai Como Pode (futura Portela), objetos desse estudo. Os desfiles foram transferidos para a Avenida Vargas, Avenida Presidente Antônio Carlos e até voltou para a Praça Onze para enfim, em 1984, passar na Marquês de Sapucaí.

O sambódromo, projetado por Oscar Niemeyer, foi palco para enredos memoráveis como *Kizomba, festa da raça* (1988) da Vila Isabel e *Peguei um ita pro norte* (1993) do Salgueiro e, para tristes episódios. O “não desfile” da Velha Guarda da Portela, em 2005, e em 2007, de Beth Carvalho pela Mangueira ilustram os problemas causados pelo excesso de componentes e pelas novas doutrinas seguidas pelas diretorias das escolas de samba. A coordenação do carnaval e de seus elementos sob responsabilidade de pessoas que não fazem parte das “comunidades”⁴ aumentou o número de sambas-enredos feitos por encomenda.

O ápice foi em 2008 com a escolha da agremiação mangueirense por um samba que exaltou o frevo em vez de do centenário de Cartola. A homenagem ao fundador da Mangueira foi preterida graças ao patrocínio do Governo Pernambucano.

⁴ O termo “comunidade” será utilizado neste trabalho de acordo com definição do grupo analisado. Comunidade aqui significa um grupo de pessoas que moram praticamente na mesma região, que frequentam o mesmo espaço e que defendem a mesma agremiação carnavalesca. É uma autoidentificação que nada tem a ver com as ideologias do pesquisador.

Porém, as regras são diferentes. De acordo com o Regulamento específico dos desfiles das escolas de samba do grupo especial da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA) para o carnaval de 2009, qualquer tipo de propaganda é proibida. O artigo 26, item VIII, diz:

não utilizar, distribuir ou apresentar-se com qualquer tipo de “merchandising” (implícito ou explícito) em Enredo, Alegorias, Adereços, Alas, Destaques, Samba-Enredo ou quaisquer outros meios, exceto: a. nas vestimentas dos Empurradores de Alegorias; b. em prospectos com letras do Samba-Enredo.⁵

E as proibições não são recentes. O regulamento específico dos desfiles das escolas de samba publicado pela Riotur S/A, em 1974, já trazia no conteúdo restrições publicitárias: “Fica expressamente proibido às escolas de samba: a) apresentar enredos não baseados em motivos nacionais ou que tenham cunho comercial”. (LEOPOLDI, 1977, p. 53)

Mesmo com todas recomendações, as normas não impediram que o carnaval se transformasse em comércio e os sambas-enredos, mercadoria.

Tantas mudanças e contradições levam à reflexão sobre o que está acontecendo com os sambas-enredos. E para compreender essas alterações vimos como um caminho viável a análise do discurso.

⁵ <http://liesa.globo.com/2009/por/03-carnaval09/regulamento/regulamento.htm>

Capítulo II

Análise do Discurso

Durante a década de 1960 surgiu uma nova tendência que buscava a compreensão da linguagem além da língua: o discurso. Nesse novo território, os estudiosos encontraram um campo capaz de relacionar o linguístico com o extralinguístico. No discurso, as condições sócio-históricas e as ideologias poderiam ser trabalhadas e iriam além da estrutura ideologicamente neutra da língua.

Dentro desse novo espaço foram criados dois caminhos distintos para entender a teoria do discurso. Baseado na ideia do discurso como extensão da Linguística, o campo conhecido como norte-americano, representado por Leonard Bloomfield e Edward Sapir, compreende que as frases e os textos são isomórficos, ou seja, possuem contornos e composições similares. Contudo, tal visão reduz o texto ao considerar somente a organização de seus elementos constituintes e ao tratar seu sentido ainda no cerne do universo linguístico.

No outro pólo da Análise do Discurso há a tendência europeia e os princípios da exterioridade e da interdisciplinaridade. A corrente do Velho Mundo (principalmente dos franceses) saiu dos domínios da linguística para dialogar com o marxismo e com a Psicanálise.

Ao sair do seu sistema interno, a linguagem pôde ser estudada também como formação ideológica e pôde ser trabalhada em um novo cenário com a ideologia e com o discurso como pontos centrais do estudo. Essas questões são os pilares estruturantes para a corrente francesa da Análise do Discurso.

No segmento citado acima destacam-se Louis Althusser, Michel Foucault e Michel Pêcheux. Esses autores são recorrentes na obra de Eni Puccinelli Orlandi, pesquisadora que nos ajudará na análise de nosso corpus empírico.

A obra de Orlandi foi escolhida pela clareza com a qual expôs os princípios e os procedimentos da Análise do Discurso.

Os elementos citados abaixo vão compor nosso dispositivo teórico que possibilitará a Análise do Discurso dos sambas-enredo dos Grêmios Recreativos Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira e Escola de Samba Portela.

2.1 Condições de Produção e Interdiscurso

De acordo com Eni P. Orlandi, os dizeres têm seus efeitos de sentidos produzidos em condições determinadas, que chamamos de Condições de Produção. Os sentidos se formam em situações específicas e por isso, deve-se levar em consideração *onde, quando e como* o dizer se desenvolveu. Entender a relação dos sambas-enredos com o meio externo será o ponto de partida para interpretar o que cada letra diz.

A memória é outro ponto da produção do discurso e inserida nesse contexto é chamada de Interdiscurso. Orlandi o descreve e o coloca como sinônimo para Memória Discursiva:

(...) o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já dito que na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra. (ORLANDI, 2005, p. 31)

Temas simples como amor, natureza e folclore são recorrentes nas letras de samba-enredo. Ao construir a letra o autor volta ao senso comum⁶ e, conseqüentemente, ao que já foi dito antes por muitas outras pessoas. O sucesso do samba depende de uma série de fatores, entre eles, do talento do autor em apresentar falas cotidianas como algo poético.

Ao retornar ao que já foi dito, abrimos espaço para mais um elemento da Análise do Discurso, o Esquecimento. E como este artefato é estruturante do Interdiscurso, ele será o próximo elemento do nosso dispositivo de análise.

2.2 Esquecimentos

“Para que minhas palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido”, escreve Orlandi. Por isso, o Esquecimento é fundamental para compreender o Interdiscurso ou a Memória Discursiva.

Pêcheux separa em dois os tipos de esquecimento e ambos serão importantes para a Análise do Discurso dos sambas-enredos.

O esquecimento número um é chamado de Esquecimento Ideológico. Ele é resultado de como somos afetados pela ideologia. Quando esse mecanismo entra em funcionamento retomamos sentidos preexistentes. Ao sugerir em um samba-enredo que ter petróleo é bom para o país ou que o verde é o ouro brasileiro, o

⁶ Conhecimento adquirido por tradição, herdado dos antepassados e acrescido por resultados da experiência vivida na coletividade (ARANHA, Maria Lúcia; MARTINS, Maria Helena. *Filosofando: introdução à filosofia*. 2 ed. São Paulo: Moderna, 1993).

samba lança ideias-força ao estabelecer vínculos entre petróleo e progresso, matas e rios com a possibilidade do país assumir uma posição de destaque em virtude de “suas riquezas naturais”. Esses procedimentos denunciam um vínculo não expresso claramente entre o conteúdo implícito do samba-enredo e sua concordância com um campo político ou econômico nacional com interesses definidos. Isso é chamado na Análise do Discurso de influência ideológica.

O esquecimento número dois sinaliza que “o dizer sempre podia ser outro”, como explica Orlandi:

Mas este é um esquecimento parcial, semi-consciente e muitas vezes voltamos sobre ele, recorremos a esta margem de famílias parafrásticas, para melhor especificar o que dizemos. É o chamado esquecimento enunciativo e que atesta que a sintaxe significa: o modo de dizer não é diferente dos sentidos. (ORLANDI, 2005, p. 35)

Esse esquecimento é tão relevante que faz parte da primeira etapa dos procedimentos da Análise do Discurso. Para observar com outros olhos um dizer é preciso desfazer a fantasia que aquilo só possui uma maneira de ser dito.

2.3 Formações Imaginárias: Relações de Forças, Relações de Sentidos e Antecipação

Os dizeres não possuem a estrutura com a qual se mostra, por acaso. A escolha das palavras resulta de uma relação interna entre o Esquecimento e a Memória Discursiva. A reprodução involuntária de determinadas ideias deve-se às Relações de Sentidos. “Um discurso aponta para outros que o sustentam, assim como para dizeres futuros”, diz Orlandi. Por isso, todo discurso fará referência a um anterior e indicará espaço para um próximo, mostrando sua faceta infinita: não há começo, nem fim.

Como o mecanismo de Antecipação o sujeito coloca-se no lugar do interlocutor e “ouve” o próprio discurso. Ao utilizar essa estrutura o sujeito pode prever o impacto das suas palavras e dosá-las, de acordo com as suas necessidades. A Antecipação no samba-enredo visa conquistar o público e o júri, responsável por avaliar a letra, harmonia e outros quesitos do samba.

Nossa sociedade é hierarquizada e o discurso reflete essa hierarquia. As Relações de Forças ocorrem porque os dizeres dependem de quem é o autor e de como ele se coloca na sociedade. A fala de um professor vale mais que a de um

aluno, por exemplo. Marilena Chauí chamou essa característica de Discurso Competente:

O discurso competente é aquele que pode ser proferido, ouvido e aceito como verdadeiro ou autorizado (...). O discurso competente é o discurso instituído. É aquele no qual a linguagem sofre uma restrição que poderia ser assim resumida: não é qualquer um que pode dizer qualquer coisa em qualquer lugar em qualquer circunstância. (CHAUÍ, 2001, p. 19)

É possível que as Relações de Força/o Discurso Competente sejam as questões mais importantes ao analisar o discurso dos sambas-enredos cariocas, pois é um discurso em que os locutores já foram reconhecidos e autorizados a falar em nome de uma agremiação, no caso, em nome de uma escola de samba. Isso quer dizer que os intérpretes dos sambas-enredos já foram escolhidos previamente; não é qualquer pessoa que pode cantar a música que representará a agremiação na avenida, no ápice do Carnaval.

Apesar da eleição prévia, ela não quer dizer que aquele intérprete tenha sido escolhido pela maioria, ou seja, pela comunidade. O reconhecimento desse locutor pode ser feito a partir de um grupo específico, a diretoria da escola de samba.

Ao longo da análise do corpus empírico analisaremos a posição ideológica de membros da diretoria em comparação com outras falas de colaboradores e ex-membros das escolas de samba. Na maioria dos casos o samba-enredo será escolhido de acordo com uma série de questões políticas, econômica e sociais.

Todos os mecanismos citados acima fazem parte das Formações Imaginárias, ou seja, são formações em que os sujeitos e os lugares não importam no discurso, mas sim as imagens projetadas por eles – o que eles parecem ser.

2.4 Formação Discursiva

A Formação Discursiva determina o que pode e o que deve ser dito a partir de um momento sócio-histórico específico. Eni Orlandi a separa em dois pontos. O primeiro está relacionado ao funcionamento do discurso. “Palavras iguais podem significar diferentemente porque se inscrevem em formações diferentes”, comenta Orlandi. O mesmo pode acontecer com os sambas-enredos e por isso é preciso entender que as diferentes formações discursivas vão resultar em interpretações diferentes.

O segundo item se refere aos sentidos. Determinados ideologicamente, eles não podem existir sem mecanismos como a metáfora, a paráfrase, o sinônimo e as

substituições. Tais estruturas são básicas para o samba-enredo marcado pela intensa utilização de figuras de linguagem.

Quando Michel Pêcheux diz que “não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem discurso” ele resume o ponto-chave da Análise do Discurso. O discurso funciona como persuasão ideológica e dentro dele existe uma série de subcamadas que precisam ser delimitadas.

A ideologia pode estar no universo da política, da economia, da cultura ou de qualquer outra área em que sujeitos produzam dizeres. Para a análise dos sambas-enredos vamos considerar as esferas sociais, culturais, históricas e políticas. As temáticas dos sambas-enredos, a relevância deles para as comunidades e para o tempo em que eles se inscreveram e a influência do mercado sobre eles são questões que serão abordadas no próximo capítulo.

Capítulo III

Os sambas-enredos em análise

A escolha dos sambas-enredos, a princípio, deu-se de maneira aleatória. O plano inicial era separar três sambas de momentos distintos do carnaval para exemplificar a mudança no discurso ao longo das décadas. No entanto, naturalmente, os sambas-enredos foram delimitados de acordo com a relevância de cada um e com a sua disponibilidade histórica. As escolas de samba Mangueira e Portela foram eleitas por serem as mais antigas e por terem maior visibilidade na mídia.

3.1 O samba-enredo de 1933

De acordo com a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro - Liesa⁷, em 1933, a Mangueira passou pela Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, com *Homenagem*, de Carlos Cachça. A Portela defendeu o Carnaval daquele ano com *Parei*, de Licurgo.

Dois fatos relevantes daquele ano devem ser citados. O primeiro refere-se à escola de samba *Deixa Falar*. De acordo com Sérgio Cabral, os jornais da época noticiavam o fim da agremiação, considerada a primeira da história.

O segunda é sobre o nome da Portela. Em entrevista ao periódico *Diário Carioca*, Paulo da Portela diz que até o dia 22 de março de 1933 a polícia só cedia licença para Blocos Carnavalescos e não para Escolas de Samba. O fato justifica o nome Bloco Carnavalesco Vai Como Pode, em vez de Escola de Samba Portela.

Agora, veremos o samba-enredo *Homenagem*, umas das primeiras composições da Mangueira que já demonstra a elegância no tratamento das músicas, típico da agremiação. Cartola e Carlos Cachça, seus principais criadores, fizeram sambas históricos, cantados até hoje.

Mangueira - 1933

Homenagem

(Carlos Cachça)

⁷ Órgão responsável pela catalogação dos sambas-enredos. Seu Centro de Memória é a estrutura que possui o acervo mais completo sobre manifestações carnavalescas.

Recorda Castro Alves, Olavo Bilac
Gonçalves Dias e outros imortais
Que glorificaram nossa poesia
Quando eles escreveram
Matizando amores poemas cantaram
Talvez nunca pensaram
De ouvir os seus nomes
Num samba algum dia
E os pequenos poetas
Que vivem cantando
Na verde colina
Cenário encantador
Deste panorama
Que tanto fascina
Nem desejo incontido
De samba querido
A glória elevar
Evocaram esses vultos
Prestando-lhes cultos
Sorrindo a cantar
E se estes versos rudes
Que nascem e que morrem
No cimo do outeiro
Pudessem ser cantados
Ou mesmo falados
Pelo mundo inteiro
Mesmo assim como são
Sem perfeição

Sem riquezas mil
Estas malfeitas rimas
Que são provas de estima
De um povo varonil

A letra da Mangureira é o que melhor reflete as características estruturais dos sambas-enredos da época. De acordo com Júlio Cesar Farias, existe uma divisão do “histórico temático dos enredos” (FARIAS, 2002, p. 30). Na primeira fase dessa separação (de 1930 a 1950) os enredos exaltam a história do Brasil. Ao citar Castro Alves, Gonçalves Dias e Olavo Bilac o autor se refere a grandes escritores do nosso país.

Os primeiros, ícones do Romantismo e o último, representante do Parnasianismo⁸, são exaltados durante toda letra até chegar ao auge, o fim da música. Quando é cantado “Sem riquezas mil/ Estas malfeitas rimas/ Que são provas de estima/de um povo varonil”, o autor e/ou intérprete se reduz dizendo que não possui posição social suficiente para homenageá-los. Além do próprio título do samba-enredo (*Homenagem*) já indica qual será o conteúdo da música.

No trecho “Talvez nunca pensaram/De ouvir seus nomes/Num samba algum dia” mostra a preocupação em colocar figuras cultas, representantes da burguesia brasileira em uma manifestação popular. Até o início do século XX, ler era um artigo de luxo e, foi somente na Era Vargas (1930-1945) que o samba ganhou status de *símbolo de brasilidade*.

Para fechar a análise da composição verde-e-rosa, atentamos para o uso de palavras complexas no samba-enredo. Por exemplo, “outeiro”, “estima” e “varonil” não são termos utilizados nas conversas coloquiais e ao colocá-las na letra, o samba-enredo ganha valor: ele não poderá ser cantando em qualquer lugar ou por qualquer pessoa; ele representa a Mangureira e é com ele que a agremiação pretende ganhar o Carnaval.

A folia de 1933 da Portela foi cantada com uma música de Licurgo. A seguir, a composição simples e de fácil assimilação que narrava a dor do amor:

Portela - 1933

Parei

(Licurgo)

Parei, parei

⁸ O Romantismo é um estilo de época presente nas diversas manifestações de arte (literatura, música, teatro) e teve auge no século XIX. O Parnasianismo ganhou destaque nos primeiros anos do século XX e normalmente é lembrado pelo soneto *Ouvi estrelas*, de Olavo Bilac.

De tanto sofrer na vida
Porque já deixei
De quem pra mim foi fingida
Eu arranjei outra que me sabe amar
E por um golpe de sorte
Fui muito forte
Deixei a maré de azar

O simples samba-enredo do compositor Licurgo demonstra outra característica da época: as letras curtas. Provavelmente, o fato de a composição ser enxuta deve-se às improvisações. Até a década de 1940, não existia planejamento sobre o que ia acontecer na passagem da escola na avenida e a segunda parte do enredo, frequentemente, era criada na hora ou pouco tempo antes do desfile.

Sobre a temática, podemos lembrar que o amor é mote para diversas manifestações artísticas e com o samba (e o samba-enredo) não seria diferente. A desilusão amorosa e a volta por cima até hoje estão presentes nas músicas e fonte inesgotável de inspiração.

Em ambos os casos, os autores dos sambas-enredos são membros atuantes nas agremiações que pertencem. O compositor Carlos Cachaça (Carlos Moreira de Castro) junto com Cartola (Angenor de Oliveira) fundaram, em 1925, o Bloco dos Arengueiros, estrutura que se transformou na Estação Primeira de Mangueira. Já Licurgo foi presença garantida em muitas rodas de samba em Madureira, reduto portelense.

3.2 O samba-enredo de 1970

De 1933 a 1970 muita coisa aconteceu no Brasil e tais transformações não poderiam deixar de afetar o carnaval brasileiro. É provável que as mudanças mais profundas tenham ocorrido entre 1962 e 1969. Em 1962, o Departamento de Turismo passou a vender ingressos para arquibancadas localizadas em frente à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, na Avenida Rio Branco. A população, sem dinheiro, teve que assistir aos desfiles nos espaços entre os palanques e os caminhões das estações de televisão.

O Carnaval deixava de ser uma manifestação popular e a situação se agravou com o passar dos anos. Em 1963, os ingressos eram distribuídos primeiro nas

agências de turismo para chegar antes aos estrangeiros e, em 1964, eram vendidos por Cr\$ 1 mil (cruzeiros velhos) e chegaram a ser vendidos por Cr\$ 5 mil (cruzeiros velhos) dias antes da folia.

Em 1969, o secretário de turismo, Levi Neves, propôs aumentar o desfile em um quilômetro para lucrar mais com os ingressos. Mas, os sambistas manifestaram-se contra e a ideia não seguiu adiante.

No ano seguinte, foi implantado pelo secretário de turismo Rui Pereira da Silva, o limite máximo de 75 minutos para o desfile. Após protestos dos dirigentes foi encontrada uma maneira para amenizar a situação. Só foram contabilizados os tempos de entrada e saída que ainda foram divididos por dois. Apesar da medida, algumas agremiações foram prejudicadas.

Não foi o caso da Mangueira, que conseguiu a terceira colocação com 79 pontos, de acordo com o portal Galeria do Samba. Mas, exaltar as belezas do Brasil não foi o suficiente. A Portela e o folclore do norte do país conquistaram os jurados que deram 88 pontos e a nomearam vencedora. A seguir, o samba-enredo mangueirense.

Mangueira – 1970 ⁹¹⁰

Cântico à natureza

[Ney João de Oliveira (Ney), Aílton João de Oliveira (Aílton da Mangueira) e Dilmo Emedídio Ferreira (Dilmo)]

Brilhou no céu o sol, oh, que beleza
Vem contemplar a natureza
Vem abraçar a imensidão, imensidão

Onde a pesca ou a plantação
Pedras preciosas e mineração

Rio, cachoeiras e cascatas
Frutos, pássaros e matas

⁹ <http://www.galeriadosamba.com.br/V41/ES.asp?1U!0!-75%78>

¹⁰ Existe uma música com o mesmo título de Nelson Sargento e Alfredo Português. Contudo, a composição, que saiu no Carnaval de 1955, também conhecida como *As quatro estações do ano* não é a mesma da análise deste trabalho.

Enobrecem a nação
Oh ! Lugar, Oh ! Lugar
Tudo o que se planta dá
Terra igual a essa não há

Imenso torrão de natureza incomum
Onde envaidece qualquer um
Praias e flores
Inspiram amores
E o petróleo lhe deu mais vida
Solo de vultos imortais
Direi seu nome e não esquecerão jamais
Oh ! Pátria querida
De natureza tão sutil
Tens belezas mil
Isso é Brasil, isso é Brasil, isso é Brasil

Em 1970, o Brasil vivia em clima de terror do regime militar comandado pelo então presidente Emílio Garrastazu Médici e, em tempos de AI-5¹¹, nada mais conveniente do que exaltar a pátria. Seguindo a cartilha, as escolas de samba criaram enredos que criavam o “orgulho em ser brasileiro”.

“Tudo o que se planta dá/ Terra igual a essa não há”, canta o intérprete Jamelão. O milagre econômico impulsionava a ideia de Brasil-potência. “Onde a pesca ou a plantação/ Pedras preciosas e mineração” ou “E o petróleo lhe deu mais vida/ Solo de vultos imortais” lembra as nossas riquezas e faz esquecer as torturas dos Centros de Informação e do DOI-Codi¹².

“Isso é Brasil, isso é Brasil, isso é Brasil” canta a Mangueira, já no clima de euforia que teria como ápice o tricampeonato brasileiro de futebol nos meses seguintes. O país vivia uma ilusão criada para amenizar a dor.

O Carnaval de 1970 foi o último em que a agremiação portelense foi campeã absoluta. Os portelenses crêem que quando duas escolas ou mais ganham o

¹¹ O Ato Institucional 5 (assinado em 13 de dezembro de 1968) previa diversas ações, entre elas suspendia os direitos políticos e as garantias constitucionais individuais.

¹² Estruturas criadas durante o regime militar responsáveis por manter “a segurança nacional”.

primeiro lugar é sinal que nenhuma venceu, ou seja, eles estão sem nenhum título há 39 anos.

Em entrevista para este estudo, o compositor Noca da Portela explica a ausência de títulos por tanto tempo:

“Infelizmente o samba-enredo não representa mais a comunidade. Teve uma época que quem escolhia o samba eram as comunidades. Quando eu comecei, quem escolhia os sambas eram as pastoras. Então quando a escola descia para o desfile, sabia que estava escolhendo o melhor samba. Atualmente não existe isso. Quem escolhe são pessoas distantes da comunidade, de outros lugares.

Antigamente, os componentes quando sabiam que era um bom samba ajudavam para fazer um grande desfile. Agora é o contrário, eles nem têm direito de voto. Eles ficam esperando que a comissão da escola escolha o samba-enredo. Por isso que a Portela está quase há 40 anos sem ganhar o título, normalmente não é a família portelense que escolhe o samba”.

Carlos Elias, músico residente em Brasília, que também já compôs para Portela, relata um incidente atípico na época, que já demonstrava a mudança na escolha do samba-enredo:

“*Lendas e mistérios da Amazônia* foi o último carnaval que a Portela ganhou. Naquele ano aconteceu uma coisa que nunca tinha acontecido. O samba-enredo era a coisa mais importante para a escola. Tinham os concursos e cada um tinha um tempo para mostrar seu trabalho. Eram escolhidos uns cinco e eles eram cantados nos ensaios, até sobrar dois. E em 1970, não houve isso, o samba já tinha sido escolhido. Ninguém ouviu os sambas que tinham sido apresentados à escola”.

Abaixo, o samba-enredo controverso que foi campeão, o último da Portela.

Portela – 1970 ¹³

Lendas e mistérios da Amazônia

(Catoni, Jabolo e Waltenir)

Nesta avenida colorida

A Portela faz seu carnaval

Lendas e mistérios da Amazônia

Cantamos neste samba original

Dizem que os astros se amaram

E não puderam se casar

A lua apaixonada chorou tanto

¹³ <http://www.galeriadosamba.com.br/V41/ES.asp?UyOSOSbZR12>

Que do seu pranto nasceu o rio e o mar

E dizem mais
Jaçanã, bela como uma flor
Certa manhã viu ser proibido o seu amor
Pois um valente guerreiro
Por ela se apaixonou
Foi sacrificada pela ira do pajé
E na vitória-régia
Ela se transformou
Quando chegava a primavera
A estação das flores
Havia uma festa de amores
Era a tradição das Amazonas
Mulheres guerreiras
Aquele ambiente de alegria
Só terminava ao raiar do dia

Ô esquindô lá, lá
Ô esquindô lê, lê
Olha só quem vem lá
É o saci pererê

Tanto a Mangueira como a Portela ilustram bem a segunda fase do “histórico temático dos enredos”. De 1960 a 1970, as escolas traziam, em sua maioria, letras que faziam referência ao folclore, às lendas, aos costumes e à literatura brasileira.

Com *Lendas e mistérios da Amazônia*, a agremiação azul e branca resgatou parte do folclore do norte do Brasil e com um caráter didático ensinou aos portelenses e ao público a lenda da Índia Jaçanã que por causa de um encanto da Deusa da Lua, Jaci, tornou-se vitória-régia, planta típica da região.

Outra observação importante é a quantidade de autores do samba-enredo. Se, em 1933, só existia um ou dois compositores, esse número chega a três em 1970 e aumentou consideravelmente ao longo das décadas.

3.3 O samba-enredo de 2008

A terceira fase dos sambas-enredos que compreende as décadas de 1980 e 1990, também pode ser aplicada nos anos 2000. A expansão temática e a abertura a temas estrangeiros fez surgir composições até então inimagináveis. O corpo humano, as Olimpíadas, a Disneylândia... Tudo se tornou inspiração para o carnaval.

Em 2004, por exemplo, a G.R.E.S. Caprichosos de Pilares saiu com o enredo *Xuxa e seu reino encantado no carnaval da imaginação*. Tantas novidades devem-se ao seguinte fato:

As escolas de samba eram obrigadas a escolher enredos que se referissem a um fato histórico ou a cenas do folclore nacional até 1996, quando houve a abertura do regulamento a temas estrangeiros, por pressuporem esgotados os nacionais, não limitando a criatividade de produção. (FARIAS, 2002, p. 30)

Naquele ano, a vencedora foi a Beija-Flor com o samba-enredo *Macapaba: equinócio solar, viagens fantásticas ao meio do mundo*. A Portela ficou em 4º lugar com *Reconstruindo a natureza, recriando a vida: o sonho vira realidade* e a Mangueira quase saiu do Grupo Especial¹⁴ com o décimo lugar do enredo *100 anos do frevo, é de perder o sapato. Recife mandou me chamar*. Foi a pior colocação da Mangueira nos últimos 14 anos¹⁵.

A rica cultura pernambucana, como veremos a seguir, não foi o suficiente para agradar o público e os jurados:

Mangueira – 2008 ¹⁶

100 anos do frevo, é de perder o sapato. Recife mandou me chamar

(Lequinho- Jr.Fionda- Francisco do Pagode – Silvão – Aníbal)

Intérprete: Luizito

Ao som de clarins

Descendo a ladeira

Sou Mangueira

Tem frevo no samba,

¹⁴ De acordo com o regulamento atual, a escola de samba que ficar em 12º lugar (a última colocação) sai do Grupo Especial e é rebaixada ao Grupo de Acesso. A vencedora do Grupo de Acesso desfila no ano seguinte no Grupo especial.

¹⁵ <http://opovo.uol.com.br/conteudoextra/763977.html>

¹⁶ <http://liesa.globo.com/2010/por/18-outroscarnavais/carnaval08/sambas/mangueira.htm>

Deu nó na madeira
Orgulho da cultura brasileira
A majestade é o povo,
Sem o povo história não há
Estende o brasão, reflete o leão,
Símbolo de garra e união

Capoeira invade os salões
Mascarados, despertam dragões
E pelas ruas, vem Zé Pereira,
Arrastando a multidão

Nascia o frevo contagiando toda a massa
E até hoje tem Colombina e seus amores
Passo no bloco das flores
O profano é sagrado no maracatu
Nos cem anos de história, desperto a alvorada
Brincando no Galo da Madrugada
Invade a cabeça, o corpo, embala os pés
Delírio da massa, um fervor!
É a Mangueira no passo do frevo
Voltei de sombrinha na mão
Sonhando em gritar é campeã

Mandou me chamar, eu vou
Pra Recife festejar
Alegria no olhar, eu vejo
É frevo, é frevo, é frevo

O primeiro ponto a ser analisado no samba-enredo da Mangueira é a temática. A alusão ao frevo pernambucano se sobrepõe ao centenário de Cartola (um dos fundadores da escola) devido ao patrocínio do Governo de Pernambuco. A lembrança do compositor mangueirense foi presente, apenas, em um carro alegórico com um boneco representando-o. Na contramão está a G.R.E.S. Unidos de Vila

Isabel. A agremiação cantará, em 2010, um enredo sobre os cem anos de nascimento de Noel Rosa, ícone do bairro carioca.

O patrocínio é um dos responsáveis por posições como essa. Rodrigo de Oliveira, compositor mangueirense conhecido como Rodrigo Carioca, conta sobre a situação da Mangueira para o Carnaval de 2010:

“A Mangueira está totalmente dependente do patrocínio, mas o presidente está correndo atrás para poder levar a escola para a avenida com honra e glória que ela tem. As dificuldades existem porque os patrocinadores não querem falar de temas como a música popular brasileira. É muito difícil arranjar um patrocinador para isso”.

Existem dois detalhes que devem ser levados em consideração. O primeiro se refere à data do centenário do frevo, que não foi celebrado em 2008 e sim em 2007. A data 9 de fevereiro de 1907 foi oficializada como nascimento do frevo¹⁷, contudo, o governo de Pernambuco estendeu até o ano de 2008 as comemorações do evento¹⁸.

O segundo está ligado à posição de alguns mangueienses. De acordo com depoimentos coletados na quadra da escola de samba, em setembro de 2009, a escolha da temática do enredo de 2008 possui diversas versões.

Marcos Antônio, 35 anos, conhecido como Marcos Papão, concorreu no ano de 2003 para 2004 com um enredo sobre o descobrimento do ouro. Quando perguntado porque Cartola não foi enredo em 2008 ele diz:

“Eu não sei nem se foi feita a proposta do enredo. Como eu disse, eu não estou compositor ativo. Não sei, mas na época eu até imaginei que teria um enredo assim. Eu vi até outra escola co-irmã fazer uma homenagem ao Cartola. Foi a Paraíso do Tuiuti, do Grupo de Acesso. Achei legal porque foi uma vizinha nossa. São dois morros que se dão muito bem. O que me estranhou na Mangueira foi o fato do mesmo ano ela homenagear o frevo que teria feito em 2007, cem anos; não em 2008. Essas duas coisas acabaram sendo questionadas, mas muito pouco”.

Já Rodrigo Carioca discorda:

“O que acontece é que as escolas escolhem o tema em relação ao patrocínio que elas têm. Fazer Cartola em Mangueira com certeza seria sucesso. Não é culpa só da escola, é também dos patrocinadores, que têm interesse em falar sobre determinados assuntos para mostrar sua marca, mostrar sua cara. Assim, acaba obrigando as escolas a fazerem um carnaval que nem sempre conta sua história. Tem que se prender a tema que não tem nada a ver com a escola por causa do patrocínio porque infelizmente não dá para levar uma Mangueira para a avenida sem dinheiro, sem ter um carnaval à altura do carnaval do Rio de Janeiro”.

¹⁷ http://www.biscoitofino.com.br/bf/cat_produto_cada.php?id=269

¹⁸ http://www.recife.pe.gov.br/2008/06/09/100_anos_do_frevo_162581.php

A dubiedade das declarações demonstra falta de informação e/ou necessidade de ocultar esse trecho da trajetória da escola de samba. Esquecer a opção cem anos de Cartola é abrir espaço para a solidificação de uma letra que se refere a um objeto da cultura pernambucana, que é Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil.

Cultura presente por todo samba-enredo. “Ao som dos clarins/ Descendo a ladeira” vem na primeira estrofe que faz referência a um típico instrumento utilizado nas bandas e blocos pernambucanos e o local onde acontecem as manifestações carnavalescas.

“Estende o brasão, reflete o leão/ Símbolo de garra e união”, canta o intérprete. No emblema na bandeira do estado nordestino o brasão significa bravura. E nos trechos “Nos cem anos de história, desperto a alvorada/ Brincando no Galo da Madrugada” e “Voltei de sombrinha na mão/ sonhando em gritar é campeã”, o autor menciona o Clube de Máscaras O Galo da Madrugada fundado em 1978 e considerado “o maior bloco de carnaval do mundo” ¹⁹ e a sombrinha, adereço fundamental do frevo.

Além de elementos pernambucanos os compositores também mencionaram personagens do Carnaval: “E pelas ruas, vem Zé Pereira/ Arrastando a multidão” e “E até hoje tem Colombina e seus amores/ Passo no bloco das flores”. Zé Pereira foi uma figura carnavalesca do fim do século XIX que dava nome aos portugueses que saíam tocando zabumba e tambores. Colombina faz parte da antiga comédia italiana, pivô de um triângulo amoroso com Pierrot e Arlequim.

Na folia de 2008, a Portela relembrou a natureza como nos antigos Carnavais e desfilou rumo ao título almejado há 38 anos, até então. Abaixo, o samba-enredo, que conseguiu apenas o 4º lugar.

Portela – 2008 ²⁰

**Reconstruindo a natureza, recriando a vida: o sonho vira realidade
(Junior Escafura – Diogo Nogueira – Ciraninho – Ari do Cavaco –
Celsinho Andrade)**

Intérprete: Gilsinho

¹⁹ <http://www.galodamadrugada.org.br/>

²⁰ <http://liesa.globo.com/2010/por/18-outroscarnavais/carnaval08/sambas/portela.htm>

Segue os passos do Criador
Vai minha Águia guerreira
Leva esta mensagem de amor
De Oswaldo Cruz e Madureira
Água, fonte eterna da vida
Terra, templo da evolução
O homem surgiu, brincou de criar,
Descobriu tanta riqueza
É preciso progredir sem destruir
Viver em comunhão com a Natureza

É o Rio que corre a caminho do mar
A flor que se abre na primavera
Do ventre a esperança que vem renovar
O sonho de uma nova era

É hora de darmos as mãos
Lutarmos pro mundo mudar
O líder de cada nação
Precisa parar pra pensar

A palavra é união
Pra reconstruir o nosso lar
Brasil teu verde é o símbolo da vida
Renova a tua energia
Meu coração é o meu país
O sol vai brilhar e anunciar
Um futuro mais feliz

Eu sou a água, sou a terra, sou o ar
Sou Portela
Um sonho real, um grito de alerta
A Natureza que encanta a Passarela

A Portela retomou a natureza como tema em um samba simples sem a riqueza de detalhes de *Lendas e mistérios da Amazônia*. A viagem no espaço e no tempo pela criação do universo e do homem atenta o público com “Um sonho real, um grito de alerta/ A natureza que encanta a passarela” sobre a agressão que o meio ambiente vem sofrendo.

A própria escola faz referências a si no trecho “Vai minha Águia guerreira/ Leva essa mensagem de amor/ De Oswaldo Cruz e Madureira” e exemplifica o uso de paráfrases e substituições.

“Brasil teu verde é símbolo de vida” remete a um discurso já conhecido: o da exaltação das belezas naturais do nosso país. E “É o Rio que corre a caminho do mar” joga dois sentidos para a composição. O primeiro é de rio/córrego e, o segundo, o de Rio de Janeiro, estado brasileiro que abriga a Portela.

Tanto a Mangueira como a Portela apresentam cinco integrantes como autores dos sambas-enredos. O fato curioso é observar que nem todos moram nas localidades das escolas de samba, tão pouco possuem o nível social das comunidades em questão. Tantininho da Mangueira, compositor mangueirense, autor de diversos sambas-enredos, em entrevista para esta monografia, explica o atual cenário das agremiações carnavalescas:

“A escolha do samba foi mudando e hoje você vê escritório de samba-enredo. Imagina se eu vou inscrever meu samba em um escritório... Eu sou meio babaca em relação a essas coisas. Não aceito essas coisas tortas, não aceito sacanagem. Tem um samba disputando na Mangueira que tem oito compositores. Não pode. Não há samba em que oito pessoas escrevam. Alguém ali tá pendurado, está de pingente. Arranjam um riquinho, e alguém para arranjar as coisas, como ônibus, cervejas para as pastoras. Por isso as escolas põem um riquinho, que é o patrocinador. Tem o cara que é o compositor realmente, dois no máximo, mas o resto é pingente. O Escritório é isso. O povo faz samba pra vender, vende pra escola. Ou do escritório ele já sai indicado para a Escola. Já vai apontado para ser o samba escolhido. Imagina o que tem de picareta no meio disso. Tem sambista no meio também. O que me admira é isso, sambista a se propor a uma indecência dessa”.

A revelação dessa prática foi confirmada por outros depoimentos e ilustra o atual cenário do Carnaval carioca.

Considerações finais

O objetivo geral deste trabalho era demonstrar a mudança na criação do samba-enredo para compreender o lugar da comunidade no discurso da agremiação. Pelas obras estudadas e pelas entrevistas feitas com membros de escolas de samba foi possível notar uma barreira na participação das comunidades nessas organizações.

Primeiro obstáculo: o enredo. Ele é escolhido pelo carnavalesco e equipe, pela direção da escola e pelos patrocinadores envolvidos. A maioria (a comunidade) só saberá do resultado após o crivo final do grupo citado acima. A escolha do frevo como enredo em vez do centenário do compositor Cartola, no Carnaval de 2008, é o exemplo mais representativo para situações como essa.

Após a escolha do tema, o samba-enredo será criado. Por meio de concurso os autores colocam a letra em disputa até a final, que ocorre, normalmente, em outubro, quatro meses antes da folia.

Ao longo do concurso é possível notar a existência de torcidas organizadas para cada composição, que fortalecem os sambas-enredos e são fundamentais na votação. O problema está em como são criadas essas torcidas. Elas possuem uma espécie de apadrinhamento, ou seja, o samba que tiver mais dinheiro para investir nessas torcidas (aluguel de ônibus para transporte, lanches, roupas personalizadas) sai vencedor.

Os compositores mais antigos e/ou moradores da localidade que abriga as escolas de samba não possuem situação financeira capaz de manter tantos custos. Tal circunstância abre espaço para pessoas com poder aquisitivo maior, sem relação com a agremiação, tornarem-se novos tipos de patrocinadores. De acordo com depoimentos coletados, já citados aqui, muitos “riquinhos”, alcunha dada pelos entrevistados, participam nos sambas-enredos só para ganhar visibilidade. Eles entram com os recursos financeiros e recebem em troca a “participação” na letra. “Alguém tá pendurado”, lembra Tatinho da Mangueira.

O tema foi escolhido pelo alto escalão da escola de samba e o samba-enredo vencedor possuem diversos autores, nem todos autênticos. Agora, a agremiação ensaiará por vários meses até o desfile na Marquês de Sapucaí.

Tia Surica, membro da Velha Guarda da Portela, desabafa:

“O pessoal passa necessidade, se aperta (para desfilar). Tudo isso por amor à escola. Na década de setenta eu trabalhava, mas o dinheiro não

dava para pagar a fantasia. Daí, eu empenhei meu relógio, meu rádio de pilha e uma pulseira de ouro que eu tinha. Na hora de receber o dinheiro foi ótimo, mas e depois pra pagar? O verdadeiro sambista faz isso por amor à Portela. Faz esse sacrifício sim, anda o ano todo na situação precária, mas no dia do carnaval tá lá. Mas é amor que tem né?”.

A fala de Tia Surica revela a intensidade de carinho que existe na relação membro-agremiação. Quando perguntada se mesmo com todas as transformações o samba-enredo ainda representa a comunidade, ela responde: “As escolas ainda representam as comunidades sim. (Tantinho falou isso não falou?). Eu também sou Portela até o fim. A minha escola, mesmo ela ruim, está sempre boa. Isso daqui é amor que a gente traz no coração (ela bate no peito). A gente tem que cantar (o samba) que foi escolhido. Afinal de contas, a gente tá ali defendendo a nossa escola, né? Tem que cantar e com um sorriso nos lábios”.

A afirmação acima resume o sentimento da comunidade perante a escola de samba e sintetiza a conclusão deste trabalho. É por amor que esse grupo de pessoas aceita participar de um Carnaval criado pela elite. Reitero. Na verdade, o Carnaval são deles sim. São eles que fazem da maior festa brasileira, um espetáculo, não espetacularização.

E, apesar da não-participação no processo de construção do samba-enredo e da invasão estrangeira (de brasileiros e não-brasileiros que vivem fora da comunidade), são eles que dão voz à letra e encham de paixão a Marquês de Sapucaí. O samba é passional.

Bibliografia

AUTRAN, Margarida. *Samba, artigo de consumo nacional*. In: NOVAES, Adauto (org). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Senac, 2005. p. 71-78

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 7 ed. Campinas, SP: Unicamp, 1999.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro: o quê, quem, como, onde e porquê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.

CARTOLA, Centro cultural. *Dossiê das matizes do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2007.

CHAUI, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. 4ª reimpressão. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 11 ed. São Paulo: Cortez, 2006.

DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

FARIAS, Júlio Cesar. *Para tudo não se acabar na quarta-feira: a linguagem do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Litteris, 2002.

FAUSTINO, Oswaldo. *Nei Lopes*. São Paulo: Selo Negro, 2009.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2007.

LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de samba, ritual e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1977.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 6 ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Tárík de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

VALQUER, Leandro. *Gingas do Brasil – Personagens inesquecíveis do samba*. São Paulo, ano 12, nº 126, p. 66-67, nov. 2008.